

descriptivo y analítico, o bien una evaluación de las condiciones - económicas y sociales - de la producción.

Si entre la actividad crítica en cualquier dominio y la realidad a criticar hay una complicidad evidente, constituyéndose los críticos como una "comunidad interpretativa" que convalida el campo sobre el que ejerce su labor, hay en el dominio del teatro una clara radicalización.

En efecto, el teatro tiene en la presencia del cuerpo, en la palabra y en la proximidad, coordenadas decisivas de su definición y que lo refieren a una matriz de culto (cultural). Si eso le puede asegurar el aura que Walter Benjamin ve desaparecer del arte en el tiempo de su capacidad de reproducción técnica, también es verdad que activa procedimientos de mayor vulnerabilidad y crispación.

Parece, sin embargo, evidente que hay también en esa crispación una inevitable solidaridad, en la medida en que mutuamente se implican y recíprocamente se rehacen. Hay efectivamente una contaminación recíproca entre quien ve y quien es visto (sujeto y objeto), lo que confiere validez estética al teatro y expone la transformación del crítico que, por medio del mirar y del saber, se deja influir por el espectáculo (incluso aunque sea para rechazar el ejemplo).

Es pensando en esta inestabilidad productiva que André Helbo introduce el concepto de alteridad al estudiar el discurso teatral: «La relación es una construcción; es proyectada por una mirada, por una decisión cuyo proceso debería ser claramente analizado. La actitud que subraya la relación en detrimento de sus componentes ocasionales implica que el objeto a estudiar (uno del múltiple) no pueda ser valorado en sí mismo: por el contrario, lo que surge como verdaderamente constitutivo es la alteridad» («Le discours théâtral: une sémantique de la relation», *La relation théâtrale*. Org. Régis Durand. Lille: Presses Universitaires, 1980, p. 98).

Esta específica matriz dialógica y de alteridad, sobre la cual se fundamenta el teatro, favorece, en cierto modo, una resistencia solidaria contra el imperio de la técnica.

En efecto, Georges Banu, llama la atención sobre el hecho de que el teatro está investido de los rasgos de la antigua cultura fúral, comportándose, por su vocación minoritaria, con el poder de resistencia que siempre marca a las esferas dominadas.

Es así que sopesando la entrada de la "tribu electrónica" en el teatro (con sus complejos y eficientísimos sistemas de computarización para las luces y cambios de escenarios) algunos de nuestros colegas, entre ellos John Elsom, preguntaban si ese esplendor técnico no estaría alejando al teatro de su vocación más importante en el plano estético.

Así, se preguntan algunos de nuestros colegas si en un deslumbramiento tal por la técnica el teatro no se arriesga a ser devorado por ese mismo proceso volviéndose ensimismado y ahogando su respiración auténtica a través del culto del pomeñor eficaz. Se arriesga incluso, dicen, a convertirse en una pantalla vacía que puede llegar a caer en el academicismo. En una metáfora muy explicativa hablaba John Elsom a este respecto de una pretendida "nostalgia de corazón empedernido".

Al ponerse estos reparos, no se está, obviamente, rechazando la técnica, ni abogando por la deficiencia como norma. Se trata, pues, de reivindicar que el teatro no abdique de su

capacidad de interferencia activa en la vida, asumiendo lo que podríamos designar de "impugnación simbólica de lo real".

Johannes Birringer (*Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991) habla de los artistas de teatro como historiadores, arqueólogos o viajeros en el tiempo, y escoge a una figura cómica de Shakespeare para metafóricarlos: son los enterradores (de *Hamlet*) que trabajan en la punta de dos extremos, el de la destrucción y el de la preservación, tirando, por encima de las cabezas, los cráneos de la historia y transformándolos.

Pero en el teatro, en rigor, no se trata sólo de reconstruir el pasado por la interminable configuración del presente. El artista de teatro, y el arte en general, como dice Frederic Jameson, se sitúa entre la ideología y la utopía, y liga el presente no sólo con el pasado sino también con el futuro.

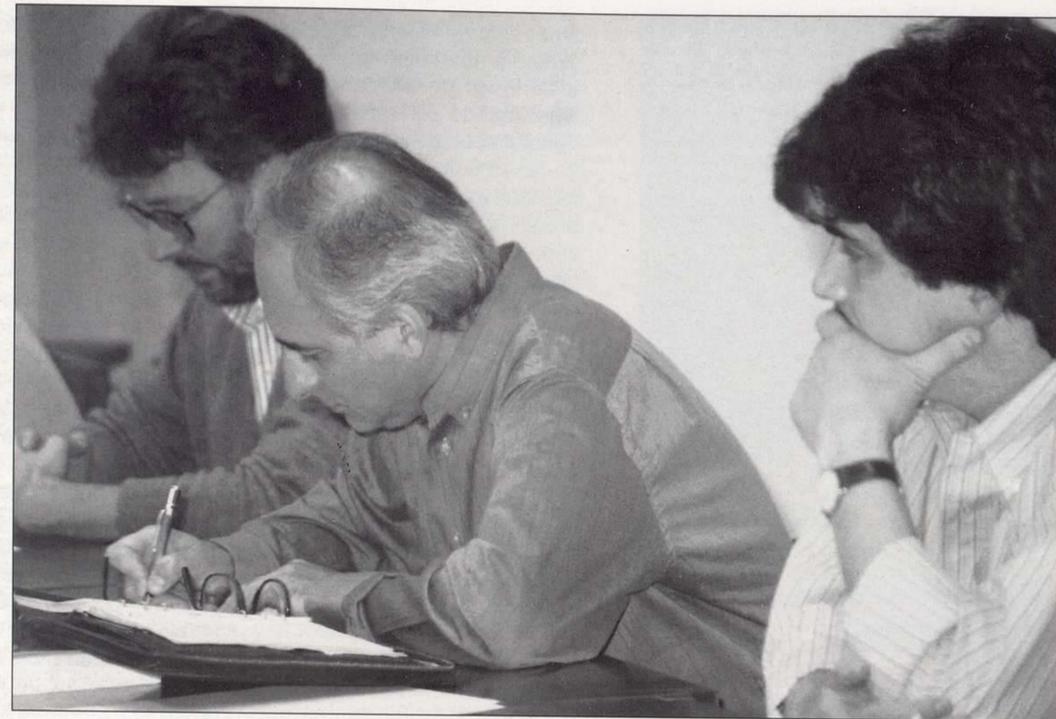
En efecto, el teatro no se encierra en un círculo mágico como el que Próspero diseña para la corte de Milán y Nápoles en su isla: por el contrario, éste expone su pulso vital, trae consigo las marcas del pasado y continuamente reescribe tradiciones y convenciones, mientras reconstruye el mundo y nuestra relación cognitiva, afectiva y simbólica con el mundo en nuevas constelaciones performativas.

Por eso yo me arriesgaría a trazar una línea divisoria entre el plano de lo artístico (que tiene su contrapartida en el procedimiento descriptivo y judicial de la crítica) y el plano de lo estético (que considera el arte en su compleja red de relaciones).

Es en esta acepción que reivindico para la crítica de teatro una pasión estética que es un compromiso total con una verdad existencial, pero que está también construida de saber y de sentir.

En un mundo en que muchos quieren declarar la relatividad de todas las verdades, hay que evitar el escepticismo nihilista que puede ser la puerta abierta a un irreparable cinismo. No hay que desistir de buscar en el arte la dimensión escondida, en un esfuerzo para comprender en ésta no sólo el pasado y el presente, sino también una respiración de futuro.

Es ahí, pienso, donde el crítico encuentra el ánimo y la consagración que el teatro busca y asegura. Como testimonio de su tiempo y lugar importante de la memoria, el crítico es también en cierto sentido, alguien que persigue utopías y que, en la coherencia que construye sobre los espectáculos, habla de un saber, pero también de una pasión estética: la suya.



A la izquierda Carmen Dólera conversa con Juan Pedro Herráiz. A la derecha Fernando Doménech, Jorge Urrutia y José Ramón Fernández, en una de las sesiones de trabajo. (Fotos: Rosa Briónes).

Joan Casas.- Yo he escrito crítica teatral, pero hace dos años ya que lo dejé, en parte voluntariamente, en parte por una profunda convicción de la inutilidad de un cierto intento justamente de replanteamiento de la crítica en el marco que me ofrecían los periódicos. Todo esto me hace pensar que hoy en día la crítica es un caballo muerto, al menos en nuestra circunstancia y en nuestro medio. Contestando a la pregunta que planteaba Joan, yo creo que voces críticas nuevas han aparecido pocas.

La crítica es un discurso metateatral que tiene su lugar en la historia. Aparece con la Ilustración, en un momento determinado en el que fenómenos liberalizadores, tanto del mercado teatral como del tipo de oferta que circulaba a través del teatro, hacen que la oferta se amplíe y sobre todo se diversifique. Esto coincide con el desarrollo de la prensa periódica y el discurso crítico aparece como aparecen otros discursos, como una especie de orientador en el mercado. Aparece en un debate de calidades y de ideologías como un portavoz de sectores del mercado o de sectores del público y esta función evoluciona con la historia teatral hasta el momento en el que, como mínimo en Europa, el libre mercado desaparece en el campo del teatro. La liberalización que empezó en el siglo XVIII en Europa desaparece.

Debate de la segunda sesión

Hoy en día el mercado teatral es un mercado intervenido económica e ideológicamente por el poder. En estas condiciones es lógico que las funciones y el lugar de la crítica tengan que cambiar. En muchos lugares se ha llegado probablemente a un cierto equilibrio. Se ha construido otro modelo teatral intervenido en el marco del cual la crítica ha buscado un lugar o un espacio. En el caso de España estamos en una especie de transición perpetua hacia no se sabe qué, asociada a una crisis galopante. Una de las cosas que ayuda a explicar esta permanencia de los mismos críticos es la erosión de cabeceras. Si hace veinte años la crítica progresista de Barcelona luchaba por una profesionalización, éste era el caballo de batalla de Xavier Fàbregas, de un modo o de otro los críticos vinculados a los periódicos más importantes se han profesionalizado y no piensan dejar su oficio, entre otras cosas porque a estas alturas de campeonato no sirven para otra cosa y de algo hay que comer. Esto actúa como un auténtico tapón que dificulta la aparición de voces nuevas. Desde luego el soporte material para debatir la posibilidad de una nueva crítica no es en la situación actual la prensa diaria. Debería ser una prensa especializada. Pero el problema es que esta prensa especializada es difícilmente via-



Fernando Herrero, F. Doménech, J. Urrutia y J. R. Fernández en una de las mesas de trabajo. (Foto R. Briones).

ble por razones financieras. En los dos últimos intentos de prensa especializada relativa al teatro en Barcelona he estado vinculado de algún modo. Son la revista *Escena* y la revista *Pausa*. *Escena* siempre se ha planteado como un objetivo distante el incluir en sus páginas la crítica y en realidad sigue sin incluirla. Es una curiosa revista de teatro en la que no hay crítica. La revista *Pausa*, que dirijo, se define como una revista de pensamiento y de reflexión alrededor del teatro. Quizá por ser trimestral difícilmente puede dar cuenta de la actualidad. En Barcelona la duración media de un espectáculo teatral es de tres días. La vocación de *Pausa* no es informar acerca del teatro que se hace en Barce-

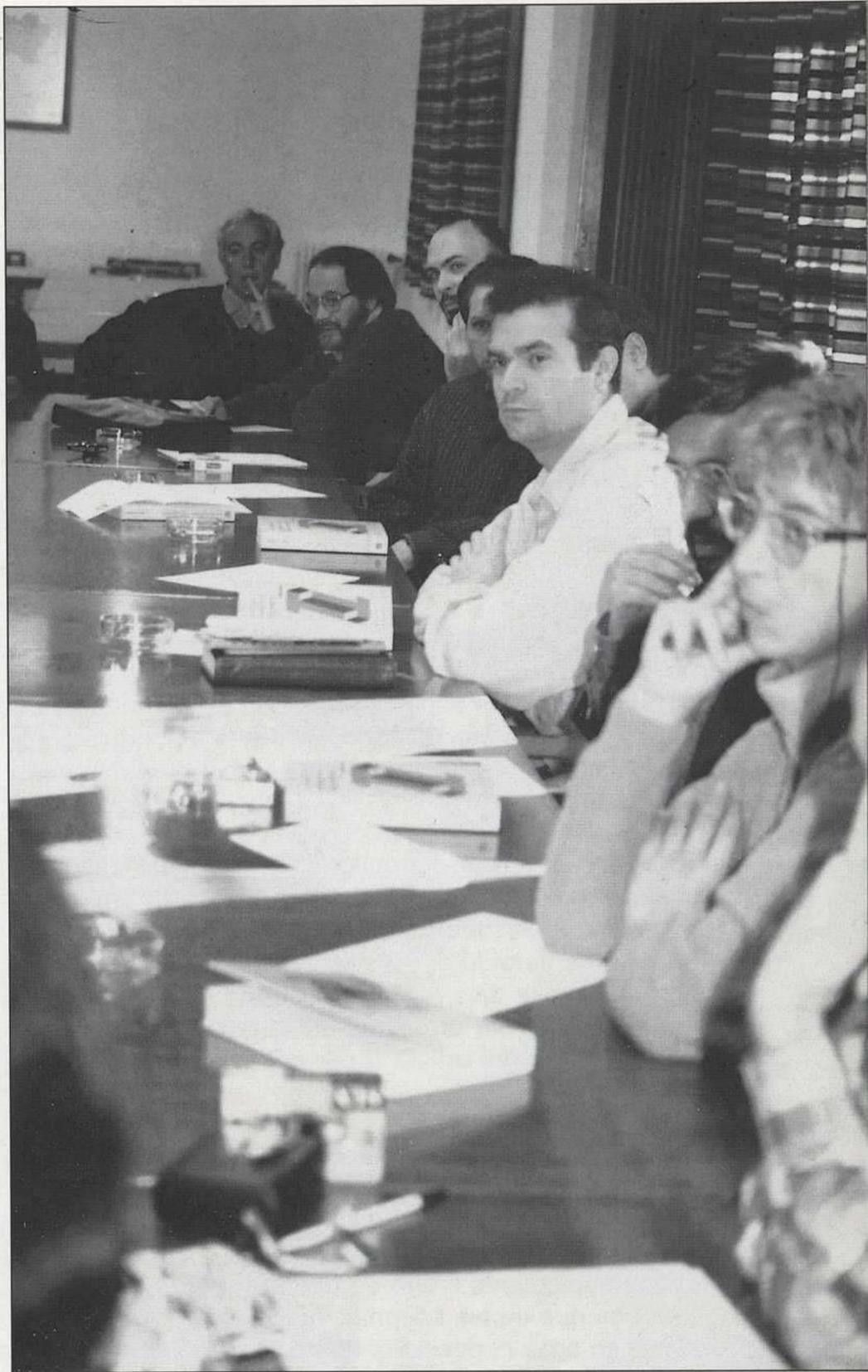
lona, sino reflexionar acerca del fenómeno teatral. Pero los sistemas teatrales que hoy conviven en España son distintos. Hablar de crítica teatral en España no significa nada. Sí se puede plantear tal vez un espacio de reflexión y de debate acerca de problemas que son comunes. Entonces yo no sé si lo que tratamos de hacer exactamente es crítica. Vuelvo a la idea del caballo muerto. Aquel discurso sobre el teatro que nació con la Ilustración ha fallecido. Hay supervivencias muy honrosas. Yo estaría encantado si un periódico me ofreciera la posibilidad de escribir con una cierta regularidad crónicas de estrenos, pero tendría la clara conciencia de estar escribiendo sobre la mortaja de un cadáver. Pienso que históricamente esta actividad ha dejado de tener una función social precisa y que hay que buscar cuál es este nuevo discurso crítico adecuado a las nuevas circunstancias. Desde luego no hay que buscarlo a través de la prensa diaria. La revista *Pausa* tiene en este momento ciento cincuenta suscriptores. Hay que conseguir que revistas como estas y como otras se consoliden. Este es el espacio a través del cual deben circular los discursos críticos acerca del teatro en el momento en el que estamos viviendo. Desde luego las cosas no nos las ponen fáciles.

Juan Antonio Hormigón.- Yo quería hacer referencia a algunas de las cosas que ha dicho Joan y avanzar un poco en algunos de los temas que nos hemos planteado. Un complemento acerca de lo que ha planteado Joan sobre el nacimiento de la crítica con la Ilustración. Yo suscribo lo que ha dicho. Él lo ha centrado mucho en las cuestiones de mercado. En mi opinión el nacimiento de la crítica obedece también al intento de establecer un determinado juicio estético a partir de una perspectiva o mejor de una ideología y de una preceptiva que emana de esa ideología. O si se quiere más que ideología, un cuerpo de pensamiento que se construye sobre una determinada concepción del mundo de la cual emana una preceptiva que intenta mostrar el mundo y proponerlo de una manera determinada a un determinado público espectador. Me parece que esta precisión no es banal. La crítica del juicio nace justamente en este momento como tal crítica del juicio porque se plantea como enjuiciamiento con todas las de la ley, sin las garantías constitucionales habituales en los regímenes constituidos. Hace de fiscal, de juez y de verdugo con frecuencia y no hay abogado defensor. Por eso hablamos de crítica del juicio, que en ocasiones ha podido dar juicios brillantes porque era brillante el crítico, dotado de conocimiento y buen gusto o puede dar juicios deplorables cuando el crítico procede de la sección de deportes. Lo de la crítica del juicio me lleva a una cuestión importante: estamos hablando de cuál puede ser el papel de la crítica hoy, y yo creo que esa es una de las tareas más interesantes para esa reflexión que a lo largo del tiempo podamos hacer sobre la función de la crítica. Hace bastante tiempo en nuestra revista se publicó un artículo de Peter Salem sobre la crítica del juicio. Era una demoledora, lúcida y excelente exposición en contra de la crítica del juicio. Desde el punto de vista de lo que es la nueva práctica artística, yo creo que uno de los problemas que tenemos es qué hacemos

con la crítica como comentario y pura descripción de un fenómeno, es más, no se describe el fenómeno, se describe el acontecimiento, se dice: hubo mucho público, aplaudió, etc. O ejercemos esta crítica o practicamos la crítica del juicio tradicional o pasamos a otro tipo de crítica, integrado en el propio proceso de creación teatral y, por lo tanto la función del crítico es mucho más compleja, pero también distinta. Segundo, lo que habéis señalado tanto Maria Helena como Joan y que es importante, sobre todo en España: cuál es la condición del soporte material que sustenta la crítica. A mí me gustaría que en un momento dado pudiésemos hacer casi casi una escaleta. Tenemos la crítica que se da en los periódicos, que tiene un carácter casi inmediato, breve, y que funciona casi como un proceso de acción-reacción. La de las revistas especializadas que lógicamente puede tener más espacio, que puede profundizar más en los temas y que lógicamente no tiene ese carácter inmediato, y por último, y no lo debemos desdeñar, el libro.

Cuando vemos que las críticas polacas del siglo XIX ocupaban una página de aquellos periódicos enormes, sabemos que asistimos a un fenómeno en el cual la crítica desempeñaba un papel también que tenía que ver con la afirmación nacional polaca, y el teatro, como el catolicismo, eran los dos grandes buques insignia de su definición nacional. La crítica teatral tenía en ese momento un papel formidable como a lo mejor no lo ha desempeñado en ningún otro país de Europa, porque en ningún otro país de Europa se han dado las circunstancias de ese modo. La realidad es que nosotros estamos sufriendo una depauperación del espacio destinado a la crítica teatral en función de la consideración que el teatro tiene por parte de la sociedad. El teatro ocupa el último lugar en cuanto a las formas de expresión artística que interesan a la sociedad. En segundo lugar, Joan, tú has hablado del tirón periodístico. A los periódicos les interesa bastante poco la crítica y les interesa bastante más esto otro, el tirón. Ha desaparecido la pasión del juicio, fundamental en una ideología o en una preceptiva, el interés por el análisis, incluso la pasión teatral. Muchas de estas cosas han desaparecido, lo que queda es el poder. Un crítico puede ser un ignorante reconocido y sin embargo puede ser el más temido, el que más influencia puede tener, en función exclusivamente del medio en el que escribe. Hasta el punto de que el día que dejara de estar en ese periódico desaparecería como entidad teatral. Mientras que Díez-Canedo dejó de escribir en *El Sol* y siguió escribiendo en México. Señalo esto porque nos crea una cierta ansiedad. En la reunión de la sección de Teatrólogos y dramaturgistas, Joan Abellán dijo incluso que no nos debíamos ocupar de la crítica periodística, sino que debíamos ocuparnos de la crítica teatral, es decir, de la que se hacía en otros ámbitos.

A lo que es la crítica de espectáculos directa tenemos un poco de alergia por lo que supone de tradición del juicio y por lo tanto nos sitúa en un territorio de confrontación. El español cuando se sienta en una butaca parece que tiene en su mano la caja de los truenos y sé que estoy generalizando. Tenemos miedo, en definitiva. En nuestra revista no hay artículos críticos sobre un espectáculo. Puede haber



M. Medina, C. Rodríguez, A. Simón, J. Casas, C. Dólera y A. López-Dávila en otra de las sesiones. (Foto: R. Briones)

descripción o, puede haber alguien que cuente en primera persona lo que ha intentado. Con lo cual tenemos un primer tema de definición que es curioso y que nos da una insistencia mucho mayor en lo que es el ensayo crítico genérico. Creo que las revistas especializadas dedicadas al teatro, si tienen que tener una vida estrictamente comercial, no tienen absolutamente nada que hacer. Creo que la revista especializada de casi nada. Nuestro público potencial del teatro es bastante iletrado y muy poco motivado. Tenemos una preocupación por la formación teatral del espectador casi nula. Cifras comparativas: *Sipario* tiene veintiocho mil ejemplares. *Théâtre Public*, dos mil suscriptores.

Nosotros estamos hablando de unos ochocientos suscriptores. Nos movemos en un territorio extraordinariamente minoritario. Teniéndolas en cuenta, debemos prescindir de estas condiciones en este debate. Nos quedan varias cuestiones fundamentales. En primer lugar, el objeto de la crítica. Estamos asistiendo todavía a un tipo de crítica cuyo objeto fundamental es todavía la literatura dramática y no el texto. Hay críticas que se pueden llevar escritas desde casa. De todas formas esa es también la crítica que escribe Díez-Canedo. En sus críticas hay un análisis literario exhaustivo y un párrafo dedicado al espectáculo. Después, el sujeto de la crítica teatral. Estamos hablando de que no están en los grandes medios de difusión las gentes que tienen un nivel de preparación mayor. Estamos gentes de distintas escuelas de teatro: la formación de los críticos es un tema clave. Por último, el público al que se dirige. Tenemos suficientes elementos para poder ir avanzando. Al final, más que conclusiones podremos sacar algunas propuestas de acción.

Fernando Herrero.- Con la descripción que habéis hecho yo creo que están las cosas puestas en su punto. Hay un terreno que no está conquistado y tenía que conquistarse, que es el suplemento cultural. Desparecidas las revistas como *Triunfo* o *La calle*, hay que acceder a estos suplementos que muchas veces se ocupan de cuestiones minoritarias. Pero hay que conquistarlos y no es fácil. P.ej. ABC tiene suplemento de todo menos de teatro. En Valladolid tampoco recibimos artículos sobre teatro. Por otro lado, el teatro ha perdido dimensión pública. Sólo la tiene en ocasiones como la de ayer, en el estreno de Buero Vallejo. Otra cosa que me preocupa es lo que ha dicho Juan Antonio: el miedo del artista a ser criticado. Es necesario hacerlo.

Jorge Urrutia.- A mí me gustaría que observásemos una cosa. Estamos obsesionados con *El País*. Me gustaría que hiciésemos una reflexión: *El País* es el periódico de un holding económico y hay dos temas de los que *El País* no habla en sus suplementos: uno es el teatro y otro es la poesía. Pero es que en las editoriales propiedad del grupo de *El País* no se edita ni poesía ni teatro. Por eso nunca se va a referir a ellos. Solamente se refiere a estos temas cuando en alguna de sus editoriales se publican las obras de un poeta determinado o algo semejante. En Sevilla se publicó un libro que desvelaba cómo funcionaba la crítica de poesía en *El País* y fue borrado, ignorado. El periódico no se ocupa más que de aquello que le interesa desde el punto de vista económico. Ahí no hay militancia. Tenemos la idea de que determinados periódicos siguen ejerciendo un pensamiento de izquierdas o un pensamiento liberal y no es así. Me gustaría que nos preguntáramos por qué, si tenemos ese convencimiento, le damos en cambio tanta importancia al resto de la información cultural que *El País*. En los suplementos semanales se recoge la única crítica que los periódicos publican sobre poesía o literatura, sin embargo, sí se publican críticas teatrales uno o dos días después del estreno.

Maria Helena Serodio.- En el festival de Almada, que se celebra en el mes de julio, se homenajea todos los años a un personaje de teatro. Este año se homenajeó al crítico Carlos Porto. Fue muy interesante que se eligiera por primera vez a un crítico.

Una segunda cuestión: me gustaría saber cómo es la actividad del crítico en la TV. En un congreso reciente planteamos que la TV pudiera hablar del teatro, porque no lo hace.

(Intervienen varias personas: Juan Antonio Hormigón, Moisés Pérez Coterillo, Jaume Melendres, Joan Casas, etc. que proporcionan breves informaciones sobre algunos programas culturales y teatrales que se han emitido desde la TV estatal y la autonómica catalana TV3 durante los últimos años. Sobre todo en esta última son varios los programas, pero habitualmente son informativos y aportan poco a la crítica. Jorge Urrutia habla sobre el programa cultural que durante tres años dirigió en Canal Sur, en el cual el teatro ocupó un espacio importante porque desde el punto de vista visual funciona muy bien.)

Javier Dámaso.- Yo creo que el discurso del crítico es un discurso de poder o de contrapoder, y eso lo fue como decía Juan Antonio desde que se constituyó como crítica del juicio. Eso explica también la situación actual, en concreto en el caso de la prensa, a la que yo diferenciaría de ese otro tipo de crítica. En este sentido la legitimación que recibe el crítico teatral viene por haber pertenecido al viejo sector militante o progresista. Esto les permite mantenerse, pese a que su formación o su juicio sean bastante discutibles. En este juego de poder el crítico asume también posiciones frente a las instituciones, frente al hecho teatral y lo que se produce es que no haya una división clara de funciones.

Quería hacer referencia también a la TV y a la crisis del teatro. El teatro puso en cuestión la sociedad autoritaria. Los medios de comunicación de masas asumieron el discurso, pero anularon la capacidad para decir algo nuevo del teatro. Ese es un elemento sustancial. Estamos pasando de la producción en masa a la producción de alto valor. En ese paso que tiene también mucho que ver con la internacionalización de la economía y con una búsqueda de nuevo dinero, el teatro se tiene que adaptar de haber sido un medio de masas para convertirse en un producto de alto valor.

Carmen Dólera.- Yo quería hacer una diferencia. Para mí hay dos clases de críticos en este momento: una crítica especializada o militante y otra crítica periodística que se mueve en terrenos de economía que es la que tiene más repercusión pública. Me preocupa el futuro de la que se podría llamar crítica especializada. Los que escribimos en ella sabemos que no podemos cobrar la mayoría de las veces. Los terrenos de los periódicos los tenemos acotados. Las conferencias se encargan a la gente más conocida, es decir, a quienes escriben en los periódicos; las ediciones de textos se les suelen encargar, salvo honrosas excepciones, a novelistas de fama y la crítica interna aún no están dis-



"El zoo de Cristal", de Tennessee Williams. Dirección: Mario Gas (1995). (Foto: Ros Ribas).

puestos a aceptarla la mayoría de los directores de este país. Me pregunto y os pregunto cuál es el futuro que tenemos los que queremos hacer crítica de teatro.

Miguel Medina.- Inevitablemente las gentes de teatro terminamos hablando de los efectos y nos olvidamos casi siempre de las causas. Yo creo que lo primero que le hace falta al hecho teatral y al hecho crítico es una crítica a la crítica y una crítica al teatro. Sabemos lo que ocurre fuera, lo que parece que nunca llegamos a saber es qué pinta el teatro hoy y qué pinta el crítico dentro de ese teatro. Estamos en un momento acríptico - no sólo el teatro, toda la sociedad, hasta la palabra militancia suena ya mal, hay que entrecomillarla, no sé por qué, la militancia en definitiva sería la defensa de unas ideas, que parece que ya no defiende nadie-. El espectáculo de anoche proporciona un motivo de reflexión. ¿Cómo es posible que a un autor como Buero Vallejo jamás lo haya montado un director que no sea enemigo suyo, de sus ideas? Eso no puede funcionar. El problema es qué está pasando con la crítica dentro del teatro y del teatro dentro de la sociedad. ¿Cuántos críticos han dejado de hacer crítica para hacer un discurso teatral más o menos retórico, más o menos profundo? Ya es difícil hacer crítica a ciertas personas, a ciertas cosas. Quien ejerce la crítica sabe que el crítico tiene cierto poder, pero a veces eso cuesta caro también. Adolecemos de una crítica profunda del hecho teatral. Yo tengo la sensación de que si vieran en la gente de teatro un cuerpo social homogéneo, consciente, serio, culto, preparado, esto cambiaba enseguida. Pero esto no es así. El Ministerio sabe que esto es un todos contra todos y de eso se aprovecha. Ya sé que esto va más lejos de la reunión que tenemos. Yo lo que propongo analizar, no ahora, cuando podamos, es entrar a las causas del teatro para analizar después los efectos. Generalmente nos es más cómodo ir al mal que nos hacen o al bien que no nos hacen. Eso ya lo sabemos. Ahora vamos a ver por qué estamos tan indefensos. En algún momento habrá que abordarlo. Hacer lo más elemental: el teatro es, por una parte, algo empírico, de parranda, de borrachera, de gozo y, por otra parte, algo que mira hacia arriba. La conjunción de las dos cosas. Eso generalmente se nos escapa, pero ese análisis siempre se echa en falta.

Jaume Melendres.- Estoy de acuerdo con Miguel Medina en lo dicho acerca de la desaparición del crítico militante, porque ha desaparecido el teatro militante. Yo he hecho este tipo de crítica en un periódico de Barcelona durante varios años. Si en este momento tuviera que hacerlo, no sabría cómo. Entonces defendía formas de hacer el teatro frente a otras, pero es que estaban ahí, tenía algo que defender. Ahora no sabría qué defender, no sabría si defender a los que van a Nueva York a plagiar o a los que van a Londres o a París. Mientras no cambie el teatro, el crítico se va a mantener en esta posición aséptica, va a defender unas posiciones estéticas superficiales. Se ha hablado de la TV, pero yo quisiera hablar de ella en otro sentido, como uno de los fenómenos que ha modificado ya muchas cosas. Hay que considerar el teatro en una sociedad en la

que el teatro no ocupa la posición central, y especialmente es importante en el mundo del espectáculo, porque ahora el espectáculo es la TV. La TV ha generado un espectáculo que no necesita crítica. A diferencia de otros tipos de espectáculo, como el teatro o el cine, que, por ser formas con una cierta permanencia en el tiempo, podían permitir la generación de un discurso posterior. Pero ahora el espectáculo por antonomasia es la TV, que se quema en el mismo momento sin dar lugar a una crítica. Esto es lo que va a ocurrir. Cada vez más las nuevas generaciones estarán acostumbradas a que el espectáculo no necesita crítica y además técnicamente es imposible. Por lo tanto el efecto nocivo de la TV no es tanto que nos robe espectadores, atención o espacio en el periódico, sino que ha robado la posibilidad de una crítica en el espectáculo. Ya hay algunos periódicos en Barcelona que no publican críticas de todos los espectáculos que se producen, sino que seleccionan. Hay que olvidarse de ese pasado y hay que empezar a preocuparse por otro tipo de discurso. Las revistas especializadas modificaron la historia de la crítica en España. No podemos hablar de la crítica en España sin hablar de *Primer acto*. Influyó no sobre el público, sino sobre los creadores. Estos a su vez la ejercieron sobre el público. Tenemos que volver aquí.

Miguel Medina.- Hay grandísimos teóricos que han afirmado - y no sin razón- que el arte existe porque existe la crítica.

Eduardo Pérez-Rasilla.- Yo querría ahondar un poco en lo que han comentado Miguel y Jaume. Vivimos una banalización de la cultura, quizás en el sentido más orteguiano. Se podía extender también al libro. Podríamos entrar también en la desaparición o casi desaparición de las librerías especializadas y de las librerías de fondo. En Madrid hemos asistido hace unos años a la desaparición de una de las dos librerías de teatro, es decir, el cincuenta por ciento. Lo mismo se puede decir de otras librerías de mayor entidad cultural. Por lo tanto, también en el sector del libro que podría representar la parte más permanente de la cultura asistimos a una banalización. Lo dicho por Jaume sobre la crítica televisiva, me parece una aportación interesante. Yo creo que no se hace crítica televisiva en el sentido estricto de la crítica, es decir, de una reflexión. ¿Por qué no se hace? Porque los espectáculos que nos ofrece la TV, hablo en general, son demasiado evidentes, demasiado obvios, no necesitan una crítica reflexiva, especializada, un discurso crítico. Sin embargo, la crítica como tal es un fenómeno inherente a cualquier obra de arte, a cualquier acto de comunicación social. Cualquier acto genera una crítica y de hecho en la calle se habla, y mucho, de la TV, es decir, existe una crítica espontánea, natural. Pero yo volvería, si se permite, la situación del revés. Recogiendo lo que decía Miguel, existe el arte porque existe crítica. Existe el arte porque existe una recepción inteligente de la obra de arte. En este ámbito de la banalización de la cultura me parece especialmente urgente recuperar el discurso crítico, el sentido del arte, del teatro. El teatro con esa repercusión so-

cial que tuvo y ahora tiene notablemente menos. Ayer recordaba esas amargas quejas de Araquistáin, hoy creo que se pueden hacer mucho más efectivas. El teatro ha desaparecido del mundo de la intelectualidad. Ayer comentaba con Jorge Urrutia, y me permito transmitir lo que hablábamos, qué pasaría si empezaran a escribir de teatro algunos de los grandes intelectuales del país. Sería urgente captar a alguna de esas grandes cabezas del país. Sería también un modo de recuperar ese discurso crítico, ese efecto rebote teatro-crítica, crítica-teatro que es consustancial, no es que sea importante, es consustancial, sin él no hay teatro.

Joan Casas.- Hemos abundado sobre una idea, que es más un palpito o una intuición, acerca de la muerte de la crítica o al menos de la muerte de cierta crítica. A mí me pone un poco nervioso cualquier debate que gira en torno a la palabra función de la crítica o función de cualquier cosa, porque entiendo que sólo se puede definir la función de algo en el seno de un sistema. Y no sé cuál es exactamente este marco sistemático al que nos referimos cuando hablamos de la crítica. Damos por sentado que el teatro de hoy se parece, con ligeras modificaciones al teatro de hace veinte años o al de hace cincuenta y yo creo que son hechos distintos. El contexto social es radicalmente distinto. No es una cuestión de diferencia de grado, sino sustancial. Es más productivo tratar de pensar las diferencias que tratar de pensar las analogías. Se me ocurre que el objeto deseable de la crítica sería pensar esta diferencia, pensar cuál es hoy la estructura teatral en la cual nos movemos. Cuando hablo de sistema teatral no hablo de un concepto que se pudiera analizar en términos semiológicos, por ejemplo; incluiría un aspecto semiológico, pero iría más allá de eso. Creo que el sistema teatral sería aquel mecanismo que incluyera todas las condiciones en las que se produce el encuentro teatral, que se sustancia en la representación, tanto internas como externas. Y en el interior de este encuentro, el modo como este encuentro se produce y ahí sí entrarían consideraciones de orden estético y de orden semiológico. Históricamente el discurso crítico tuvo un lugar en un determinado sistema teatral que tiene muy poco que ver con el actual. Lo primero que habría que ver es cómo funciona el sistema. Y esta es precisamente una misión de la crítica. Pienso que hoy día el objetivo de la crítica debiera ser éste. Cuando se alzan voces que defienden el teatro de salas alternativas frente al teatro institucional, bajo estas ideas hay intuiciones que van mucho más allá y a las cuales debería dárseles forma y nunca se les acaba de dar. Desde luego pienso que este tipo de crítica que se plantee como objetivo caracterizar y analizar no va a encontrar su soporte en la prensa diaria. Para mí resulta esperanzador ver que aunque nos movamos en territorios minoritarios y de existencia precaria, hoy existen dos publicaciones que hace cinco años no existían. Creo que es un dato esperanzador.

José Ramón Fernández.- La primera pregunta que ayer planteaba Joan (Abellán) sobre el sujeto y objeto de la crítica

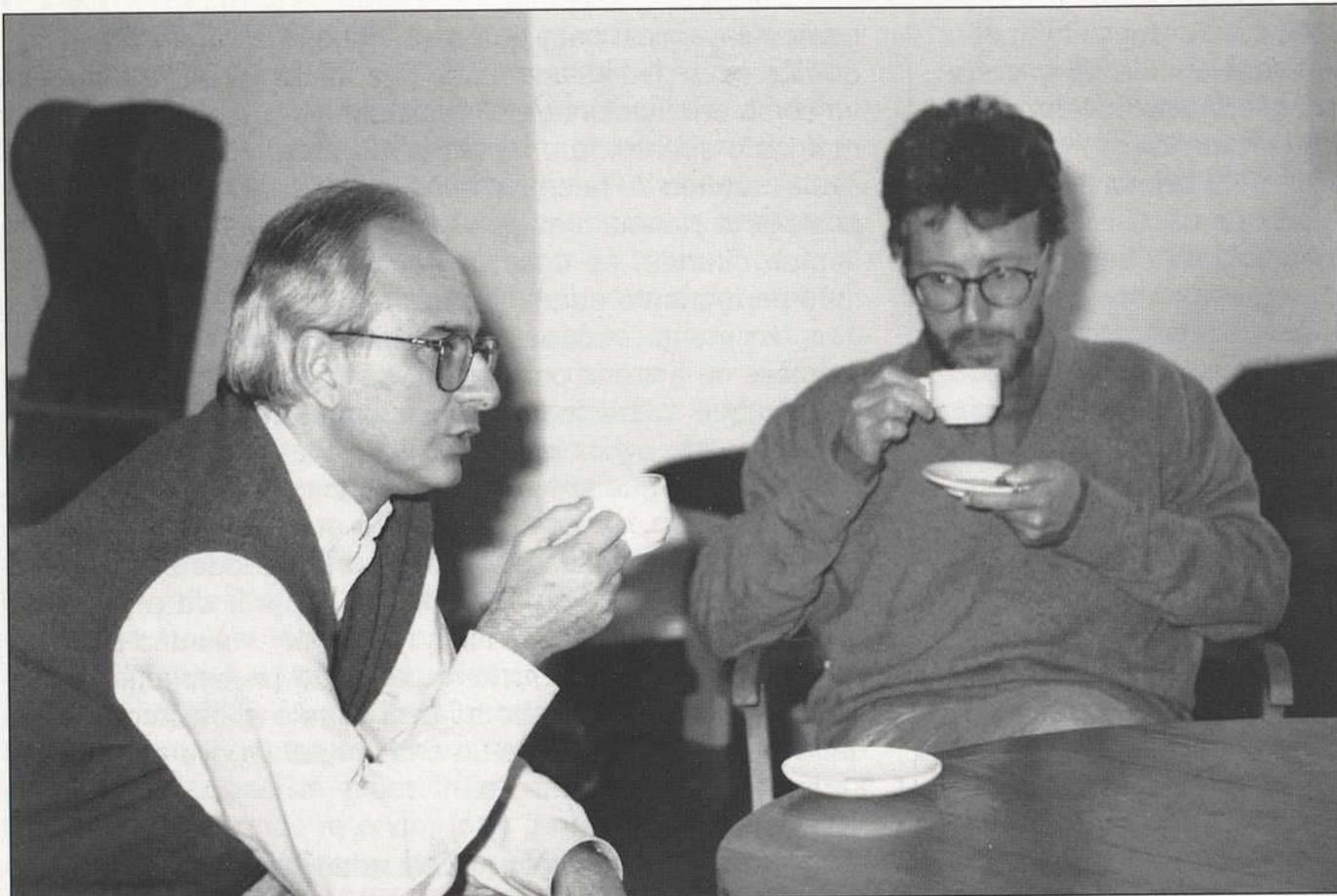
ca nos llevaba al para qué se escribe la crítica. Parece ser que no sirve demasiado como orientación al público, no sirve como orientación a los profesionales y si acaso en algún momento sirve para orientación de programadores. Entonces el sentido de la crítica quizás lo encontremos sólo en lo que María Helena mencionaba con una frase muy bella: el tiempo diferido, es decir, aquellas que tengan un sentido más permanente que las crónicas de estreno, que se pueden fácilmente manipular. Esa pérdida de sentido de las crónicas de estreno por aquello de que se han quedado en aquello que se hacía ciento cincuenta años atrás y todo lo demás ha ido evolucionando, nos lleva a plantear si la única crítica que puede tener un sentido coherente es esa del tiempo diferido, de los suplementos que, pienso, y es cuestión de hablarlo más despacio, que se pueden conseguir, es una mera cuestión económica. A partir de ahí habría que ver qué necesita la crítica: formación, voluntad de testimonio -la única información acerca de un espectáculo en tiempos pasados se debe a las críticas o a los libros en los que hay un testimonio de un crítico que vio ese espectáculo.

Juan Antonio Hormigón.- Es verdad que a cambio de publicidad se podría comprar un suplemento. Pero es que el teatro no tiene esa capacidad ni la va a tener. Eso únicamente se hubiera podido hacer a través de las administraciones públicas. El teatro no genera publicidad apenas. Ni siquiera una publicidad de prestigio.

Me parece que de toda la discusión de esta mañana han salido varias cosas que podemos tener como líneas posibles de reflexión o de trabajo. Una sería: ¿sigue necesitando el teatro de la crítica? Yo desde luego contesto que sí, pero tenemos que resituirla. Ambito y función actual de la crítica del juicio. La recuperación del discurso crítico. La crítica de la crítica del juicio. Está implícito también el perfil para la formación del crítico teatral. En lo que es la crítica más evidente encontramos que es una crítica poco profesional. Al menos exigimos que los actores, los directores, los escenógrafos tengan una buena formación y con frecuencia no la planteamos respecto al crítico.

LA UNIVERSIDAD Y LA CRITICA TEATRAL

Jorge Urrutia.- Quisiera comenzar con una pequeña anécdota: cuando las Universidades se plantearon la necesidad de valorar el trabajo científico, uno de los diversos sistemas utilizados -que sigue teniendo vigencia en muchas Universidades- fue medir cuántas veces, durante un período de tiempo, un trabajo científico es citado en notas a pie de página en otros trabajos científicos. Es decir, que confundimos inmediatamente la calidad o la profundidad con la publicidad. Lo que importa no es que el trabajo tenga determinado valor sino que entre en determinados circuitos. Esta idea es muy sintomática, porque creo que estamos



Jorge Urrutia y Fernando Doménech durante una pausa para el café. (Foto: R. Briones).

sometidos a una situación de urgencia informativa. Es uno de los rasgos de nuestra época, y me parece peligrosísimo, porque nos lleva a una situación clarísima de prefascismo: la urgencia informativa implica no asumir la información que se recibe porque se sustituye inmediatamente por otra. Es decir, que dicha urgencia unida al consumo de información, y este consumo conduce a la falta de reflexión. Y si no hay reflexión, no puede haber crítica. Pero es que si la crítica exige reflexión antes y después de la escritura, desde el punto de vista de la información llega tarde, y por lo tanto no interesa.

La esencia del trabajo universitario es precisamente la reflexión. Esta es una de las dificultades o de las esquizofrenias de la Universidad contemporánea, que tiene que resolver cosas inmediatamente sin que pueda haber reflexión. Llevándolo al tema de la crítica teatral -y hay que olvidar lo que pueda ser la actividad personal de determinados profesores- podríamos preguntarnos: ¿la Universidad puede ser una escuela de críticos? De forma directa, no. La Universidad debe impartir una formación analítica, y por tanto no forma en lo que sería la actividad práctica teatral. Por otra parte, habría que distinguir también lo que es la organización educativa en los distintos países. En España, la Universidad no asume enseñanzas que sí son universitarias en otros países. Hasta ahora las escuelas de arte dramático y los conservatorios no formaban parte de la enseñanza universitaria. Eso ha implicado que el teatro se haya convertido en la enseñanza de la literatura. Fijémonos además que normalmente suele estar fuera de las enseñanzas universitarias toda actividad teatral o espectacular de la que no hay o no se conservan textos. En todo

caso tales actividades han aparecido a veces en ciertos libros sobre vida cotidiana o cultural, pero sin más profundidad... De todas maneras, en los últimos años -probablemente de forma paralela a otro tipo de reflexión-, creo que tal situación está cambiando. Es indudable que los estudios sobre Teatro del Siglo de Oro que se vienen haciendo más recientemente no tienen nada que ver con los de hace cincuenta años. Siempre se han estudiado las compañías, los espacios teatrales... La diferencia es que probablemente esos conocimientos en muchos casos se aplican ahora al estudio del texto dramático, cosa que antes no se hacía. Además, empieza a haber asignaturas específicas del teatro como espectáculo, literatura espectacular, que intentan incorporar

a lo que es el estudio del texto literario, todas las circunstancias de lo que sería todo el sistema teatral.

En cualquier caso, hay algo fundamental para el trabajo universitario: el problema del registro. El universitario presume de hacer un trabajo científico, y éste debe realizarse siempre sobre objetos que permitan la verificación del trabajo. En el caso del espectáculo, al no quedar registrado, impide la verificación. Desde ese punto de vista, es normal que cuando se hable del teatro del XIX, se haga de los textos literarios, porque carecemos de cualquier otro registro que no sea el literario que permita verificar cualquier afirmación.

¿Cuáles son, por tanto, las posibilidades para una enseñanza distinta? Por ejemplo, que determinadas enseñanzas incorporaran las prácticas de análisis del espectáculo. Eso nos lleva a dos tipos: el trabajo con compañías con representaciones profesionales -es un trabajo que Patrice Pavis desarrolla mucho en sus clases-, o con grupos universitarios. Esto último se intentó hacer en España. Podríamos hacer aquí un paréntesis y ver la crisis del teatro universitario en España, crisis que se plantea porque fundamentalmente ya los teatros universitarios no funcionan como lo hacían en los años treinta o cuarenta. Cuando los universitarios quieren hacer teatro, no lo toman como una diversión, como una práctica determinada, o como una escuela de actores. Lo buscan como trampolín para pasar a la profesionalidad. En cuanto una Universidad tiene un grupo de teatro que funciona mínimamente bien, se independizan, forman su propio grupo y se van. Sobreviven seis o siete meses, pero se van. Por lo que las Universidades cada vez prescinden más de formar grupos, ya que no

significa ninguna inversión, sino una pérdida absoluta. Por tanto es muy difícil que se pueda desarrollar un trabajo paralelo al que, por ejemplo, se desarrolla en algunas facultades de ciencias de la información, analizando productos que están realizando los propios estudiantes. Eso está desapareciendo prácticamente en la Universidad española, excepto casos muy especiales, como puede ser el T.E.U. de Murcia, gracias a la presencia de César Oliva.

Volviendo al tema de la crítica universitaria, retomamos la problemática de la falta de registro, que impide un trabajo que pueda ser comprobado, valorado, y por tanto citado en otros trabajos. Hay algunos profesores conocidos -Patrice Pavis, Marco de Marinis- que hacen ese trabajo de análisis de espectáculos. Tengo la experiencia de haberlos traído a España para dar conferencias o cursos en la Universidades: a menudo resulta un esfuerzo inútil, porque desarrollan un análisis de algún espectáculo presentado en su país, que nadie ha visto, y del que sólo pueden traer un registro de cinco minutos en vídeo y algunas fotografías. De nuevo, el problema del registro. Recordemos que ocurrió lo mismo con el estudio del cine, no hasta el invento del registro magnético, sino hasta la difusión del magnetoscopio doméstico. En el caso del teatro, el problema sigue en pie, puesto que todos podemos reconocer que el registro de vídeo no corresponde a lo que es el espectáculo, aunque sólo sea por un problema de segmentación de la imagen.

Por lo que respecta a las formas de investigación, y sin entrar a plantear mi propia teoría, creo que en estos momentos lo necesario es utilizar métodos globalizadores del sistema, huyendo de los análisis parciales (sociológicos, antropológicos, lingüísticos, ideológicos...). Por otra parte, ese análisis del sistema es el que permite reintroducir el teatro en todo un sistema cultural o comunicativo, que es donde probablemente podamos encontrar el verdadero trabajo universitario.

María Helena Serodio.- La Universidad de Lisboa hace dos años por primera vez en la historia de la Universidad en Portugal tiene un curso de postgrado sobre teatro. Los resultados fueron muy positivos. Sólo había veinte plazas y tuvimos ciento cincuenta aspirantes. Esto demuestra el interés por los estudios sobre teatro.

Jorge Urrutia.- Me parece que sería importante tener una reunión para estudiar qué es lo que tendría que ser un doctorado en arte dramático. Podría ser muy útil la experiencia portuguesa.

José Ramón Fernández.- El problema de la investigación dramática es un problema de fuentes. No hay testimonios sobre el trabajo de los actores. Tal vez se puede intentar desde la ADE que vaya habiendo testimonios escritos de actores o de directores.

Jorge Urrutia.- A veces no conocemos el trabajo que se hace en otros lugares. El trabajo sobre los archivos que se conservan en los teatros se ha hecho. Lo que no hay es

publicidad suficiente, pero ni de eso ni de otras muchas cosas. No siempre es fácil conseguir información: la gente de teatro es muy celosa de ella.

Joan Abellán.- Tengo cada vez más la impresión de que a veces generalizamos en asuntos teatrales de tal manera que perdemos un poco la perspectiva universal del fenómeno. Creo que sería interesante que cada vez que diéramos alguna información sobre un estado de cosas, precisáramos el ámbito geográfico. Cuando afirmamos que la presencia del teatro no es ni mucho menos hoy la misma que era a principios de siglo, depende en dónde. Porque probablemente en Londres la actividad teatral, la presencia social, la importancia en la vida de la ciudad es tan importante hoy como a principio de siglo. A partir de esta idea elaboro la hipótesis de que depende siempre del grado de presencia del teatro en un país, el grado y el nivel de reflexión que suscita y genera a su alrededor, nivel que incumbe incluso a la enseñanza. Cuando hablamos de grado de presencia, nos referimos al nivel de calidad y de cantidad, al nivel de implantación en el consumo de ocio. En función de todo esto se produce la actividad crítica, tanto en los medios de comunicación como en el medio universitario. Insisto en que es una hipótesis, lo pongo sobre la mesa a ver qué puede salir de esto. Incluso pienso que la propia tradición de cada ámbito genera que el tipo de actividad crítica se sustente en medios diversos. Por ejemplo, aquí estamos poniendo desde hace unos años todo el énfasis en la perspectiva semiológica. Y lo entiendo porque es lo más gratuito de todo. Carecemos de una tradición en las demás perspectivas y la crítica semiológica se puede ejercer sin ellas. Es natural que otras sociedades que universitariamente han desarrollado el trabajo teatral de otra manera elaboren grandes trabajos desde la perspectiva de la antropología, por ejemplo, desde la perspectiva sociológica, en Francia son maestros en ello, etc. Cada ámbito probablemente tiene su especialidad. La nuestra se está convirtiendo en la semiológica. Creo que nuestra obligación sería intentar desarrollar también las otras perspectivas. Ahora, si yo hago caso de mi propia hipótesis, creo que es inútil. En la medida que el teatro en nuestros ámbitos no se desarrolle, no podemos esperar estos estudios.

Juan Antonio Hormigón.- Me alegra la constatación de que ocupamos franjas distintas de actividad, pero dentro de un mismo mecanismo, desde la crítica periodística a la investigación. En realidad estamos hablando de cuestiones convergentes e interrelacionadas aunque tengan una especificidad concreta a la hora de manifestarse. Como concepto es interesante. La realidad es la compartimentación y, lo que es peor, la falta de información.

Respecto a lo que dice José Ramón, evidentemente tienes razón en cuanto que nosotros tenemos que participar en eso, pero sólo participar, porque nuestra responsabilidad no es establecer esa coordinación. Aquí hay responsabilidades que compartir. Lo que nosotros tenemos que hacer es intentar potenciar, efectivamente, que haya documentación. Estamos haciendo ahora un programa

concreto, yo creo que es de lo más ambicioso que estamos haciendo, de investigación sobre las escritoras en el teatro español. Y eso va a ser una aportación fundamental. Va a ser un trabajo distinto de los que hasta ahora hay, porque intenta ser un trabajo global. Todo esto está muy bien, pero son cuestiones parciales. Hemos querido montar la videoteca, pero no tenemos recursos nosotros, nos tendrían que llegar. Esto es un proceso y un proceso largo. La gente no tiene demasiada conciencia de estas cosas. Se tiene una perspectiva muy cerrada. Supongo que no se nos escapa que estamos padeciendo un proceso de desintegración en el teatro español auténticamente grave y preocupante, salvando algunos colectivos y algunos pequeños núcleos. Uno eso con la cuestión que planteaba Jorge que ha dado una respuesta ejemplar. Hay gente preocupada por el teatro, no sólo por la literatura dramática, que lleva a cabo una investigación y de pronto hay catorce tomos sobre el teatro de Burgos, pero no tenemos una historia sobre el teatro español. Tenemos historias de la literatura dramática, pero no del teatro español. La Universidad ha producido unos materiales, pero ha estado aislada. El mundo universitario desde el punto de vista estudiantil reproduce con mucha frecuencia lo que es nuestro mundo cotidiano. España ha tenido un déficit brutal en lo que se refiere al interés por las cosas del teatro. En Cataluña el museo del teatro ha permanecido durante mucho tiempo en estado de hibernación porque posiblemente ni el lugar, por muy bello que fuese era el más adecuado, ni las condiciones eran las mejores. Ahora que por fin se ha creado un museo del teatro después de que durante mucho tiempo no ha habido más que unas cajas en un sótano, ese museo ahora está en Almagro. Yo me acuerdo de una reunión de alto nivel en la que estuve peleando por que ese museo no estuviese en Almagro o, al menos, por que tuviese dos sucursales una de ellas más accesible. ¿Por qué está en Almagro? Porque hubo un ayuntamiento que proporcionó un edificio para poder hacerlo. Pero ese museo cumple sólo una pequeña función de exhibición cuando va alguien a Almagro y no la otra función que debería de cumplir como lugar en el que se estuviesen generando actividades de investigación. Yo creo que el sitio lógico en el que se debieran interrelacionar la información que emana de la universidad, la que emana de las escuelas de arte dramático, la que puede proceder del ámbito editorial o de otras instituciones debería ser un lugar, que fuese por un lado clasificador y por otro accesible, que es un centro de documentación teatral. Supongo que esto como siempre plantea problemas y requiere recursos. Yo he visto lugares en los que era posible. Aquí hemos tenido un proceso largo y traumático que nos lo ha impedido. Quizás hay mucho, pero está escondido, por ejemplo las tesis de la universidad. Luego viene otro problema: la cantidad de libros y publicaciones que siguen siendo inaccesibles por los vericuetos extraños de lo que es nuestro mundo editorial y de distribución de libros. En el sentido más amplio es uno de los cometidos fundamentales de la crítica. Cuando vemos un museo de teatro como el de Londres, que es pequeño pero que está montado con un gran sentido didáctico, deducimos que entre estos he-

chos -la riqueza de la vida teatral londinense y la existencia de este museo- hay mucha más correlación que la simple casualidad.

Fernando Herrero.- Quería decir cinco cosas. Primero que la Universidad sigue siendo un coto muy específico y eso tiene que evitarse. La cuestión del doctorado es transcendental. Tercero la Universidad de Valladolid tiene una cátedra de cine y un Aula de Teatro. La cátedra de cine ha empezado a publicar unos cuadernos y sería interesante que lo hiciera también en teatro. Cuarto, el vídeo es un soporte fundamental para la enseñanza del teatro. Comprendo sus limitaciones y sus defectos, pero yo los he empleado y son de utilidad. No podemos prescindir de él. Quinto, la investigación es importante para interpretar el presente y el futuro, no tanto el pasado. Este tipo de cosas debía potenciarlas la Universidad.

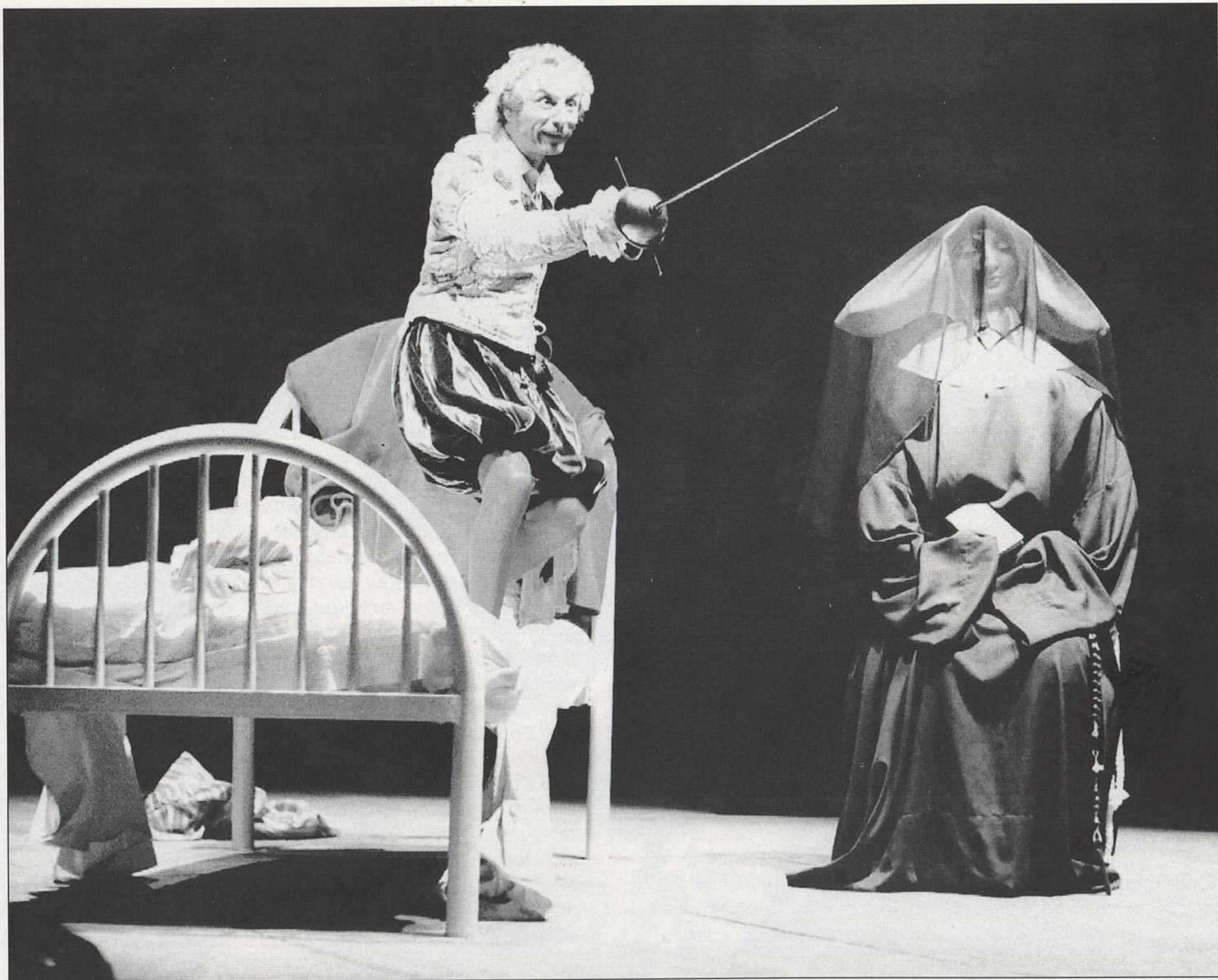
Luciano García Lorenzo.- Voy a complementar un poco lo que ha dicho Jorge. Estoy completamente de acuerdo con lo que ha dicho. De entrada hay que decir que lo que la Universidad de este país puede ofrecer respecto a la investigación teatral en comparación con la Universidad de otros países, como Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Polonia, por ejemplo, es mínimo. Sólo desde hace unos años ha comenzado en España este trabajo por puro voluntarismo de algunas personas, como Jorge Urrutia, Mercedes de los Reyes, César Oliva, Angel Berenguer y dos o tres personas más.

La falta de información es patente. Ni la Universidad conoce lo que hace el mundo del teatro, ni el mundo del teatro conoce lo que se hace en la Universidad. Este divorcio comenzó a romperse con el diálogo que se inició en Almagro en 1978. Este recorrido ha sido extraordinario en muchos aspectos. No creo que los últimos años puedan ponerse como ejemplo. Sin embargo, este acercamiento entre los dos mundos ha sido y sigue siendo muy difícil. Se hacen muchas cosas y no sólo en Almagro. Se hace en Almería, Sevilla, Pamplona y con las personas responsables de los montajes. Se ha hecho en vivo después de las propias representaciones o al día siguiente. El público universitario entonces ya no ve el texto dramático desde la perspectiva filológica, sino como lo que se ha dicho aquí que es. Las cosas han cambiado en los últimos veinticinco años. Hoy hay decenas y decenas de textos sobre la representación. Los esfuerzos de Rozas o de Evangelina Rodríguez Cuadros por estudiar el mundo del actor son incommensurables. La Compañía de Teatro Clásico ha hecho un esfuerzo extraordinario por unir el mundo teatral con el mundo académico. La revista se publica desde una perspectiva dual. Los profesores de enseñanza media que salen de la universidad ya no van a explicar a sus alumnos *Fuenteovejuna* desde la perspectiva exclusivamente filológica, sino que van a ofrecer una visión teatral de los textos.

Hablabais del teatro en Burgos. Son más de treinta ciudades estudiadas en lo que atañe a sus teatros. Se está estudiando la vida teatral. No se trata de una apología de



"Nin me abandonarás nunca", de José G. Posada y L. de Gálvez. Dirección: Manuel Guede. Centro Dramático Galego. (1995) (Foto: Novoa).



"La sombra del Tenorio", de J. L. Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Pentación. (1994).

la Universidad y me remito a lo dicho al principio de la intervención.

Yo creo que la semiología es lo que menos se hace ahora. Se ha hecho y hemos recogido sus frutos, pero la tendencia de los últimos años es a reducir la semiología y a intentar precisamente lo que Joan decía: los trabajos antropológicos. Y desde el punto de vista sociológico se viene haciendo desde hace veinte o treinta años. Falta una historia del teatro español desde el espectáculo, pero qué maravilla que ya ha aparecido hace unos cuantos años una historia del teatro español hecha por universitarios fundamentalmente, hecha por Díez Borque en la que la mitad de los volúmenes está dedicada al espectáculo teatral en el Siglo de Oro y a todos los aspectos de la vida teatral en el Siglo de Oro, en el siglo XVIII y en el siglo XIX. Hasta hace cinco años seguíamos -dicho sea con todos los res-

petos y con todo el cariño- a la manera de Ruiz Ramón, ya no. Pero voy a terminar con un ejemplo negativo: el teatro universitario español. ¿Dónde podemos estudiar lo que ha sido el teatro universitario español? ¿Dónde están los testimonios de las personas que están desapareciendo y se están llevando su memoria histórica? El CSIC va a hacer un curso próximamente para que esto no desaparezca. Cuando nos hemos preocupado de quiénes podrían hacer este curso, nos hemos encontrado con que los universitarios no lo pueden hacer porque la Universidad ha sido sólo el albergue para que esto sucediera. Lo tienen que hacer aquellos que fueron protagonistas del hecho, pero luego fueron protagonistas del teatro.

Joan Casas.- Me parece atractiva la propuesta de Joan Abellán. En los últimos años han venido a mí tres trabajos

universitarios que se ocupaban sobre los últimos veinte años del teatro en Cataluña, trabajos de licenciatura o tesis doctorales. Los tres proceden de universidades extranjeras.

Jorge Urrutia.- La intervención de Luciano me evita decir muchas cosas. Respecto a la intervención de Joan Abellán en el sentido de que el teatro mantiene en Londres la misma importancia social que en 1900 haría las siguientes preguntas: pensemos cuántas horas a la semana de trabajo fuera de casa tiene un espectador normal de teatro como media, cuántas horas semanales de TV, cuántas horas semanales de cine, cuántas horas semanales de espectáculos deportivos y cuántas horas de teatro. Indudablemente la utilización del ocio en 1900 y ahora es totalmente distinta. Hay un cambio absoluto en los hábitos de visión, en la dirección de la mirada y en los fenómenos de la asunción simbólica.

Carmen Dólera.- A mí me da casi un poco de vergüenza delante de todos vosotros hablar de escepticismo. Yo creo que habéis contribuido todos vosotros a que el escepticismo de la profesión teatral a la universidad o de la universidad a la profesión esté desapareciendo. Hay un tema al que estamos dándole vueltas y me parece fundamental. La investigación teatral en este país es muy complicada en materia de teatro. No sólo faltan registros, sino que falta una codificación de las fuentes. Yo acabo de enterarme de que hay treinta estudios de treinta ciudades diferentes. Podríamos contribuir a codificar las fuentes. Os ruego en nombre de los que empezamos que esa tarea se realice.

Jorge Urrutia.- Ni Luciano ni yo queremos defender el mundo universitario y conocemos perfectamente, probablemente mejor que nadie sus carencias. Hay muchísimo por hacer. No vivimos en el mejor de los mundos posibles. Ahora, si yo quisiera conocer, por ejemplo, la programación del teatro María Guerrero, me iría a ese teatro, si tiene archivos, o a la prensa a hacerme la lista de los estrenos. Yo entiendo que si se quiere saber cuáles son las tesis que se han realizado en la universidad española, lo que hay que hacer es irse al registro de tesis. Todas las universidades publican sus datos anualmente.

Luciano García Lorenzo.- Eso tiene que ser una misión del Centro de Documentación Teatral coordinado. Lo que no puede ser es que hay un centro de documentación teatral en Sevilla, otro en Barcelona, otro en Pamplona. Los voluntarismos son muy buenos, pero para ciertas cosas son inútiles. Cuando podamos tener información dándole a una tecla... Yo estoy hablando no de tesis, sino de libros publicados.

Adolfo Simón.- Yo quería, partiendo de lo que planteaba Carmen, sumarme a su petición desde la novedad en la práctica. En la práctica lo que me encuentro es que se ha ido avanzando, pero también se ha ido retrocediendo. Este año se cierra el CNNTE. Yo conseguía ver otro tipo de

puesta en escena y eso a mí me ayudaba a aprender en mi trabajo práctico.

Cuando he estado trabajando en Finlandia y me preguntaban qué estaba pasando y qué había pasado aquí, yo les podía hablar un poco del presente, pero no de lo que había pasado. Tengo la sensación de tener unos padres muy jóvenes, pero no tengo la sensación de tener abuelos. A mí me gustaría tener también esa memoria de la práctica, que posiblemente está en las instituciones, pero que no trasciende a la vida teatral. Enlazándolo con la crítica luego aparece una reacción extraña: no interesa tanto esa crítica de ensayo porque qué más da lo que digan después de un mes, aunque sea muy analizado, pero nos interesa lo que diga mañana el crítico para saber si lo hemos hecho bien, si sabemos hacer esto o no, sobre todo cuando no es un trabajo que tenga que ver con el teatro clásico, que parece que hay más documentación, o con el teatro de Benavente, que parece ser que es lo que está retomándose ahora en Madrid y que quizás es lo único que se sabe hacer o lo único que interesa al público. Pero si aparece un movimiento alternativo, y para poder subsistir es absorbido por las instituciones, entonces tampoco tiene libertad para crear su propio lenguaje o para intentar crear unas bases de asentamiento sobre nuestra memoria teatral. Lo último que recuerdo es que se hizo hace unos años un encuentro sobre el teatro del absurdo. Se hicieron unas representaciones breves que eran terribles. Se entendía que el teatro del absurdo se tenía que montar como el teatro naturalista. Me gustaría saber si hay posibilidad de encontrar lugares más allá del debate, lugares para la práctica, en los que poder aprender nuestros antecedentes de quienes han tenido posibilidad de llevarlos a cabo.

Alberto Fernández Torres.- Voy a comentar algo a propósito de lo que han dicho Joan Casas, Joan Abellán y Jorge Urrutia. Suscribo la penúltima y brevísima puntualización que ha hecho Jorge Urrutia sobre la influencia social del teatro hoy. Y sin ánimo de ser conciliador, porque yo creo que no les hace falta que yo les concilie para nada, pienso que si esa observación estaba en contradicción con el arranque de la intervención de Joan, en realidad lo que hacía era sustentar sus conclusiones, en definitiva. Creo que con mucho acierto ha puesto en relación la debilidad de nuestra reflexión crítica con la presencia que tiene el teatro en la sociedad española actual. Creo que es una reflexión interesante que yo suscribo. Me gustaría introducir un matiz en esa reflexión. Cuando hablamos de presencia social lo primero que se nos viene a la cabeza es mercado. En el mercado teatral de Madrid hay una pérdida de espectadores en los últimos años. Eso es un signo de debilidad. Pero no está sólo ahí. Un millón setecientas mil localidades, viene a significar unos cuatrocientos mil espectadores, grosso modo. ¿Cómo se percibe esa presencia? ¿Los que vamos al teatro lo hacemos con la conciencia de que no forma parte de la modernidad de nuestra sociedad? El teatro en general es percibido como un arte que no forma parte del proyecto de modernidad, como un arte viejo. Aún más si va a los

locales que con enorme entusiasmo y esfuerzo, tipo salas alternativas, ponen en marcha espectáculos de modernidad indiscutible, acertados o no; ese mismo espectador sigue percibiendo que asiste a un espectáculo viejo, hecho de manera artesanal en locales con deficiencias arquitectónicas evidentes. Incluso digo más: aún cuando vaya a un espectáculo de rabiosa modernidad en un teatro modernísimo, seguirá percibiéndolo como arte viejo, porque estamos en una sociedad descorporeizada y todo lo que se hace con el cuerpo humano se percibe hoy como algo viejo. Y ese es el gran problema objetivo que tenemos. La relación que tiene esto con la crítica es que uno de los voceros de la antigüedad teatral es la crítica periodística, que contribuye a que el teatro sea percibido como algo que no tiene nada que ver con la modernidad. Con motivo del congreso de Orense hice un análisis de contenidos de las críticas teatrales madrileñas siguiendo las técnicas normales de comunicación que se hacen en empresas de análisis de contenidos. Eran constantes palabras como viejo, caduco, polvoriento, antiguo. Estas son las negativas, pero también evocaban vejez las positivas: tradicional, siempre, permanencia, como los clásicos, etc. La crítica del juicio que se hace desde Madrid contribuye a esta impresión de vejez del teatro. ¿Qué pasaría si esta crítica muriera? No pasaría nada, porque no contribuye al desarrollo del arte escénico. Creo que no perdería nada la formación del espectador, porque no contribuye a su formación. Sin embargo, sí contribuiría a la percepción del teatro como algo en extinción. Esta reflexión no se percibe en la reflexión crítica de tipo universitario.

Pablo Calvo.- Sobre la función de la crítica José Ramón ha mencionado cuatro puntos y ha desarrollado el referente al tiempo diferido. Yo quiero comentar los otros puntos. La crítica no influye tanto en la asistencia de público, porque tampoco hay tanto lector de crítica de teatro. En cuanto a la valoración profesional que nosotros mismos hacemos, hay que ponerla entre interrogaciones, porque nosotros no aceptamos la imparcialidad del crítico. En cuanto a la distribución de los espectáculos, para la cual parece que la crítica sí sirve, hay que decir que lo que verdaderamente sirve es el título de la crítica, porque los programadores no se leen las críticas. Para la distribución sólo sirven las críticas de determinados periódicos. En cuanto al futuro de la crítica, creo que pasaría por la unificación de criterios. La crítica debe valorar con la misma exigencia el texto y la interpretación, pero a veces no se tiene en cuenta la diferencia de recursos. Se ha hablado de si la crítica tiene intención de colaborar a la supervivencia del hecho teatral. No lo sé. Creo que los espectáculos "pequeños" necesitan que se les haga crítica. Respecto a la Universidad creo que debe dar el salto a los autores vivos.

Miguel Medina.- Un problema de orden semántico sobre lo que Alberto ha dicho. Hemos de tener un poquito de cuidado porque empleamos términos peyorativos para el hecho teatral: es viejo, es obsoleto, es polvoriento y es

antiguo. Hemos de defender que el teatro es antiguo. Antiguo: es la humanidad. Desde ahí hemos de defender el teatro. Es antiguo y esa es una de sus grandezas. Respecto a las enseñanzas teatrales se ha luchado mucho por ellas. Gentes como Narros, Nieva, Doménech, Pavón, etc. han luchado para que las enseñanzas teatrales fueran algo razonable. Cuando por fin los enseñantes teatrales con la aquiescencia de la Universidad hemos sido capaces de presentar nuestros propios planes, los estudios teatrales son ya escuelas universitarias. Hasta este momento los burócratas no se han dado cuenta de que llevamos cuatro siglos de retraso. El símbolo vale para todo el hecho teatral. Y el salto se está dando con muchos esfuerzos y dificultades. Por lo menos en el plano pedagógico se está rompiendo ese divorcio del que se hablaba.

Joan Abellán.- Pienso que ha quedado claro que cuando hablaba de aquella hipótesis no rebatía los argumentos de Jorge Urrutia, pero insisto en que cada sociedad mantiene una continuidad con un ritmo distinto respecto al teatro.

Quería añadir que la relación de la Universidad con el teatro en Cataluña ha sido muy importante y tiene también sus nombres. No olvidemos el trabajo de Salvat. Todo eso ha seguido en la Autónoma, en el campo de la sociología con el profesor Mascaró, el trabajo del profesor Simó, etc. Son interesantes los trabajos de animación de Sanchis Sinisterra, continuado después por Sergi Belbel. La gente que ha salido de la Universidad tiene tanta implantación como pueda tenerla la gente que haya salido del Institut del Teatre. La relación de la Universidad con las escuelas de teatro es intensísima desde hace muchos años. Actividad hay, aunque siempre tenemos la ambición sana de pensar que lo que hay es poco.

Juan Antonio Hormigón.- No encuentro ocioso el que al final hayamos hablado mucho de investigación. La investigación ha movido siempre la puesta en escena. Cuando eso no se da, nos encontramos en una situación de parálisis. Es precisa la coordinación de la información. Otro problema es hacer leer a nuestra profesión. Es cierto que se ha avanzado mucho porque la habéis hecho avanzar unos cuantos, como Luciano. Pero se ha avanzado más en lo referente al teatro clásico que en otros territorios.

Sabíamos desde el principio que no íbamos a llegar a una conclusión firme. Lo que vamos a intentar es encontrar una serie de campos que nos permitan parcelarlos para poder ir profundizando en ellos, a ver si de una vez podemos empezar a tener un material elaborado para saber por dónde vamos.

Con frecuencia estamos empezando casi siempre desde cero. En muchos teatros se ha tirado a la basura el material de las épocas anteriores. ¿Por qué esta falta de documentación? Lo europeo tiene memoria histórica. Lo americano, no. El franquismo fue un corte muy grave que nos privó de nuestra memoria histórica. La hemos tenido que redescubrir. Muchas gracias a todos por la sesión de hoy, que ha sido muy positiva.